

Modernista festészet

A modernizmus nemcsak a művészet és az irodalom sajátja; mostanra szinte minden olyasmit magába foglal, ami kultúránkban igazán elevennek mondható. Ugyanakkor történelmileg nagyon is újszerű. Nem a nyugati civilizáció az első, amely fogja magát, és megkérdőjelezi saját alapjait, de ez a kultúra jutott e téren a legmesszebbre. Én a modernizmust ennek az önkritikus tendenciának azzal a felerősödésével, majd hogyanem elmérgesedésével azonosítom, amely a filozófus Kanttal vette kezdetét. Minthogy ő volt az első, aki magát a kritika eszközkészletét kritizálta, én őt tekintem az első igazi modernistának.

Ahogy én látom, a modernizmus lényege abban áll, hogy egy bizonyos tudományágot annak saját eszközeivel tesznek kritika tárgyává, nem a felforgatás céljával, hanem hogy alkalmazási területét még határozottabban körülsáncolják. Kant a logikát használta fel a logika korlátainak meghatározására, és miközben sok mindent kivont korábbi illetékessége alól, a logika biztosabbá vált azon a területen, amely megmaradt számára.

A modernizmus önkritikája a felvilágosodás által gyakorolt kritikából nő ki, de nem azonos azzal. A felvilágosodás kívülről kritizált, úgy, ahogy azt a klasszikus értelemben vett kritika teszi; a modernizmus belülről kritizál, magának a kritizált tárgynak az eljárásain keresztül. Természetesnek tűnik, hogy ennek az újfajta kritikának a filozófiában kellett megjelennie, amely per definitionem kritika, de a XIX. század előrehaladtával számos egyéb területre is behatolt. Minden formális társadalmi tevékenységgel szemben felmerült az igény, hogy ésszerűbb alpra leljen, ezért fordultak a kanti önkritikához, mely történetesen éppen erre az igényre született válaszként, s a filozófiától távol eső területeken is értelmezni és alkalmazni kezdték.

Tudjuk, hogy mi történt az olyan tevékenységekkel, mint a vallás, amely nem folyamodhatott a kanti, immanens kritikához önmaga igazolására. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a művészetek is a valláséhoz hasonló cipőben jártak. Miután a felvilágosodás minden olyan feladatot megtagadott tőlük, amit komolyan vehettek volna, úgy tűnt, beépülnek az egyszerű és vegytiszta szórakoztatásba, maga a szórakoztatás pedig a valláshoz hasonlóan beleolvadni látszott a terápiába. A művészetek ettől a leminősítéstől csak úgy menekülhettek meg, hogy megmutatták: az

általuk nyújtott tapasztalat saját jogán képvisel értéket, és semmiféle más tevékenység révén nem elérhető.

Mint kiderült, minden művészeti ágnak a maga erejéből kellett ezt megmutatnia. Nemcsak azt kellett felmutatni, hogy a művészetben általában mi egyedi és tovább nem redukálható, hanem azt is, hogy külön-külön, az egyes művészeti ágakban mi az. Minden művészeti ágnak saját eljárásain és műtárgyain keresztül kellett meghatározni azokat a hatásokat, amelyek csak rá jellemzők. Ezzel magától értetődően leszűkítik a hatókörüket, ugyanakkor annyival biztosabban uralhatják az adott területet.

Hamar világossá vált, hogy minden egyes művészeti ág egyedi és tulajdonképpeni hatásköre egybeesik mindazzal, ami médiumának természetében egyedülálló. Az önkritika feladata az lett, hogy minden művészeti ág a maga specifikus hatásai közül kiküszöbölje mindazokat, amelyekről elképzelhető, hogy egy másik művészeti ág médiumából kölcsönözték, vagy hogy valamelyik művészeti ág médiuma kölcsönveheti azokat. Így válhat minden művészeti ág „tisztává”, és találhatja meg a garanciát ebben a „tisztaságban” a mértékadó minőségre éppúgy, mint függetlenségére. A „tisztaság” az önmeghatározást jelentette, a művészeti ágak önkritikájának vállalkozása pedig önmeghatározás lett a javából.

A realiztikus, naturalisztikus művészet korábban nem vett tudomást a művészet médiumáról, a művészetet a művészet elfedésére használva fel; a modernizmus a művészetet arra használta fel, hogy ráirányítsa a figyelmet a művészetre. Azokat a kötöttségeket, amelyek a festészet médiumát képezik – a sík felszín, a hordozó alakja, a festékanyag tulajdonságai –, a régi mesterek negatív tényezőkné tekintették, amelyek csak implicit vagy közvetett módon értékelhetők. A modernizmus idején ugyanezek a kötöttségek pozitív tényezőkké váltak, amelyeket nyíltan elismertek. Manet képeit az az őszinteség tette az első modernista festményekké, amellyel deklarálták a sík felszínt, melyre festették őket. Az impresszionisták Manet-t követve fellázdattak az alapozás és a fedőlakk használata ellen, semmi kétséget nem hagyva a szemnek afelől, hogy a színeket, amelyeket használtak, tubusokból vagy tégelyekből kinyomott festékből keverték ki. Cézanne a valóságérőséget, avagy a pontosságát áldozta fel azért, hogy a rajzot és a kép szerkezetét látványosan hozzáigazítsa a vászon szögletes formájához.

Mégis, azoknak az eljárásoknak a szempontjából, amelyeken keresztül a festőművészet a modernizmusban önmagát kritizálta és definiálta, a legalapvetőbb a felület elkerülhetetlen síkszerűségének hangsúlyozása maradt. Egyedül a síkszerűség jellemezte ugyanis egyedülálló és kizárólagos módon a festészetet. A képkeret formája olyan korlátozó adottság vagy norma volt, amelyben a festészet a színházművészettel osztozott; a szín mint norma és eszköz pedig nemcsak a színházművészetnek, hanem a szobrászatnak is sajátja volt. Minthogy az alkotás síkszerűsége volt az egyetlen körülmény, amelyben a festészet nem osztozott semmilyen más művészeti ággal, a modernista festészet minden másnál inkább erre fókuszált.

A régi mesterek megérezték, hogy meg kell őrizni azt, amit a képsík integritásának nevezhetünk, vagyis hogy kifejezésre kell juttatni a sík felület állhatatos jelenlétét a háromdimenziós tér mégoly eleven illúziója alatt és azon túl. Az ebből adódó nyilvánvaló ellentmondás elengedhetetlen volt művészetük, akár csak általában a festőművészet sikeréhez. A modernisták ezt az ellentmondást se ki nem kerülték, se fel nem oldották; inkább megváltoztatták az ellentmondás elemeinek viszonyát. A nézőben már azelőtt tudatosodik képeik síkszerűsége, hogy felfigyelnének arra, amit magában foglal. Míg egy régi mesterek képein hajlamosak vagyunk először azt meglátni, ami *rajta* látható, és csak azután magát a képet, a modernista kép esetében a képet mint képet látjuk elsőként. Persze ez a legjobb módja bármilyen kép megtekintésének, legyen az régi mester vagy modernista festő alkotása, csak hogy a modernizmus ezt kínálja fel az egyedüli lehetségesként és szükségesként, és a modernizmus sikere e téren az önkritika sikerét jelenti.

A modernista festészet elvben a maga legutolsó fázisában sem szakított a felismerhető tárgyak ábrázolásával. Amivel elvi szinten szakított, az a felismerhető tárgyakkal benépesíthető tér ábrázolása volt. Az absztrakció vagy a nonfigurativitás önmagában nem bizonyult a festőművészet önkritikájához elengedhetetlenül szükséges momentumnak, még ha olyan kiváló művészek gondolták is ezt, mint Kandinszkij vagy Mondrian. Sem a reprezentáció, sem az ábrázolás nem gátolja meg a festőművészet egyediségének kibontakozását; az ábrázolt dolgok keltette asszociációk teszik ezt. Minden felismerhető entitás (beleértve magát a képet is) háromdimenziós térben létezik, és a felismerhető entításra való legcsekélyebb utalás is elegendő ahhoz, hogy ilyen térrel kapcsolatos asszociációkat keltsen. Egy emberi alak vagy egy teáscsésze töredékes sziluettje is felkelti már, és ezzel megszünteti a képi tér szó

szerinti kétdimenzionalitását, amely a festészet mint művészeti ág önállóságának garanciája. A harmadik dimenzió ugyanis, ahogy azt már említettük, a szobrászat területe. Autonómiája eléréséhez a festészetnek mindenekelőtt le kellett magáról hántania minden olyasmit, amiben a szobrászattal osztozott, és ez irányú törekvésében vált absztrakttá, nem pedig azért – ismétlem –, hogy kizárja önmagából az ábrázolást vagy az irodalmit.

Ugyanakkor a modernista festészet éppen a szobrászattal szembeni ellenállásával világít rá arra, hogy minden ellenkező látszat ellenére mennyire szorosan kötődik továbbra is a hagyományhoz. A szobrászattal szembeni ellenállás ugyanis jóval a modernizmus megjelenése előtti időre nyúlik vissza. A nyugati festészet, amennyiben és ameddig naturalisztikus, sokat köszönhet a szobrászatnak, tőle tanulta meg már a kezdet kezdetén, hogyan kell árnyékolni és formázni a térbeli formák illúziójának felkeltése érdekében, sőt azt is, hogyan kell elhelyezni ezt az illúziót a térbeliség ezt kiegészítő illúziójában. A nyugati festészet legnagyobb dobásainak egy része mégis annak az erőfeszítésnek köszönhető, amellyel az elmúlt négy évszázadban a szobrászattól megszabadulni igyekezett. Ez a törekvés, amely a XVI. századi Velencében vette kezdetét, majd Spanyolországban, Belgiumban és Hollandiában folytatódott a XVII. század folyamán, eleinte a szín nevében zajlott. Amikor David a XVIII. században megkísérelte feléleszteni a szobrászati hatásokkal operáló festészetet, ezzel részben attól a dekoratív ellaposodástól igyekezett megóvni a festőművészetet, amely a színre fektetett túlzott hangsúly következtében látszott kialakulni. Mégis, David legjobb képeinek – melyek túlnyomó többségét a nem megrendelésre készült festményei jelentik – az ereje legalább annyira a színeikben rejlik, mint bármi egyébben. Ingres, David hű tanítványa pedig, noha sokkal következetesebben csökkentette a színek jelentőségét, mint David, olyan portrékat készített, amelyek a Nyugat legkifinomultabb festőinek legsíkszerűbb és legkevésbé szobrászati jellegű festményei közé tartoztak, egészen a XIV. századig visszatekintve. Így a XIX. század közepére – különbségeikkel együtt – a festészetben jelenlévő valamennyi ambiciózus törekvés a szobrászati elutasításának irányába tartott.

A modernizmus továbbhaladt ebben az irányban, de öntudatosabbá is tette azt. Manet-val és az impresszionistákkal a kérdés többé nem a szín és rajz, hanem a tisztán optikai tapasztalat és a taktilis asszociációk által bővített vagy módosított optikai tapasztalat ellentétéként fogalmazódott meg. Az impresszionisták a tisztán és a

szó szoros értelmében vett optikai, nem pedig a szín nevében kötelezték el magukat az árnyékolás, a tömegképzés és minden olyanak a festészetből való kiiktatása mellett, amiről úgy látszott, hogy összefüggésben áll a szobrászattal. Cézanne és őt követően a kubisták szitén az árnyékolást és a tömegképzést alkalmazó szobrászati nevében léptek fel az impresszionizmussal szemben, ahogyan korábban David lépett fel Fragonard-ral szemben. De ahogy David és Ingres reakciója paradox módon a korábinál is kevésbé szobrászati jellegű festményekben érte el tetőfokát, a kubisták ellenforradalma is ugyanúgy síkszerű festészethez vezetett – síkszerűbbhöz, mint a nyugati festészetben bármi a Giottót és Cimabue-t megelőző időszak óta, olyannyira síkszerűhöz, hogy felismerhető alakzatokat szinte nem is tartalmaztak.

Közben a modernizmus beköszöntével a festőművészet más sarkalatos szabályait is felülvizsgálták, ami ugyanennyire mélyreható, még ha nem is ugyanilyen látványos változásokat hozott. Nincs itt elegendő időm annak bemutatásához, hogy a kép formájára avagy a keretre vonatkozó normát hogyan tágították ki, majd szűkítették, majd tágították ki ismét, és vonták szűkebbre, és tágították ki megint a modernista festők egymást követő generációi. Vagy hogy a fedőrétegnek és a festék textúrájának, illetve a tónusértéknek és a szíkontrasztnak a szabályait hogyan vizsgálták felül időről időre. Újabb és újabb kockázatokat vállaltak e normák alakításával, nemcsak a kifejezés lehetőségeinek bővítése érdekében, hanem azért is, hogy mint normák még világosabban láthatóvá váljanak. Azzal, hogy bemutatják, egyúttal alá is vetik őket a nélkülözhetetlenség próbájának. Ez a tesztfolyamat még egyáltalán nem zárult le, és azt a tény, hogy egyre mélyebbre hatol, éppúgy igazolja a legutóbbi időszak absztrakt festészetének radikális egyszerűsítési kísérletei, mint az ugyancsak tapasztalható radikális bonyolítási kísérletek.

Egyik véglet sem a szeszélyről vagy az önkényességről szól. Épp ellenkezőleg, minél pontosabban kerülnek meghatározásra egy szakterület szabályai, annál kevesebb szabadságot engednek meg a különböző irányokban. A festészet alapvető szabályai vagy konvenciói ugyanakkor azokat a korlátozó feltételeket is jelentik, amelyekhez egy képnek alkalmazkodni kell ahhoz, hogy képként tapasztaljuk. A modernizmus rájött arra, hogy ezek a határok egészen addig kitolhatók, míg a kép nem szűnik meg képnek lenni, valamiféle esetleges tárggyá változva; ugyanakkor arra is rájött, hogy minél inkább kitolódnak ezek a határok, annál határozottabban kell megtartani és jelezni őket. Egy Mondrian-festmény egymást keresztező fekete vonalai

és színes téglalapjai alig tűnnek elegendőnek ahhoz, hogy képet alkossanak, a képet keretező formát mint szabályozó normát mégis új erővel és új egységben határozzák meg azzal, hogy ilyen pontosan visszatükrözik azt. Mondrian művészetén az idő haladtával egyáltalán nem az önkényesség veszélyét érezzük, épp ellenkezőleg, bizonyos vonatkozásokban egyenesen túl fegyelmeztnek, túlságosan hagyomány- és konvenciókövetőnek bizonyul; ha az ember hozzá szokik kifejezett absztraktságához, rájön, hogy például színében vagy a kerethez való szolgálai alárendeltségében konzervatívabb, mint Monet utolsó festményei.

Remélem, világos, hogy a modernista festészet logikájának bemutatásakor kénytelen voltam egyszerűsíteni és túlozni. A kép síkszerűsége, amely felé a modernista festészet orientálódik, sohasem lehet abszolút sík. Lehet, hogy a képsík fokozott érzékenysége többé nem engedi meg a szoborszerűség illúzióját vagy a *trompe l'oeil*-t, de megengedi és meg kell, hogy engedje az optikai illúziót. A vásznon ejtett legelső ecsetvonás megsemmisíti a kép szó szerinti és kifejezett sík voltát, és még egy Mondrianhoz hasonló művész ecsetvonásai is olyan illúziót keltenek rajta, ami valamifajta harmadik dimenzióra utal. Annyi különbséggel, hogy ebben az esetben szigorúan festészeti, szigorúan optikai jellegű harmadik dimenzióról van szó. A régi mesterek a termélység olyan illúzióját teremtették meg, amelyről el lehetett képzelni, hogy besétálhatnánk, míg a modernista festő által teremtett ezzel analóg illúzióba csak belenézni tudunk; azt szó szerint vagy képletesen csak a tekintet tudja bejárni.

A legutóbbi időszak absztrakt festészete igyekszik eleget tenni az impresszionisták ragaszkodásának az optikaihoz mint az egyetlen olyan érzetnek, amelyet csak a festészet képes teljes mértékben és lényegileg kelteni. Ezt belátva az is belátható, hogy az impresszionisták, vagy legalábbis a neoimpresszionisták, összességében nem léptek tévútra, amikor a tudományokkal kacérkodtak. A kanti önkritika, mint kiderül, legteljesebben nem annyira a filozófiában, mint inkább a tudományban tudott kifejezést nyerni, és amikor a művészetben alkalmazni kezdték, akkor a művészet lényegét tekintve minden korábbinál közelebb került a tudományos módszerhez – közelebb, mint Alberti, Uccello, Piero della Francesca vagy Leonardo esetében a reneszánsz idején. Azt az elgondolás csak tudományos következetességgel lehet igazolni, hogy a vizuális művészetnek kizárólag arra kell korlátozódnia, amit a vizuális tapasztalat nyújt, és nem utalhat semmi olyasmire, ami bármely más tapasztalat útján nyerhető.

Egyedül a tudományos módszer követeli vagy követelheti meg, hogy egy szituációt ugyanazon kereteken belül oldjunk meg, amelyekben felbukkant. Ez a fajta következetesség azonban nem ígér semmit az esztétikai minőségre vonatkozóan, és ezt az a tény sem cáfolja, hogy az elmúlt hetven-nyolcvan év legjobb művei egyre jobban közelítenek ehhez a következetességhez. Ez a közeledés a tudományhoz a művészet szempontjából önmagában pusztán véletlen, és sem a művészet, sem a tudomány nem nyújt, és nem garantál semmivel sem többet a másik számára, mint bármikor korábban. Azt viszont valóban megmutatja ez a közeledés, hogy milyen mélységesen ugyanahhoz a sajátos kulturális tendenciához kötődik a modern művészet és a modern tudomány, s ezt történelmi tényként nem lehet túlbecsülni.

Azt is látnunk kell, hogy a modernista művészet kizárólag spontán és nagyrészt tudatalatti módon folytatta az önkritikát. Mint már jeleztem, az önkritika gyakorlati kérdés volt, a gyakorlat immanens része, és sohasem az elmélet tárgya. A modernista művészettel kapcsolatban sokszor emlegetnek programokat, holott a modernizmusban valójában sokkal kevesebb a programszerűség, mint a reneszánszban vagy az akadémikus festészetben volt. Néhány kivételtől eltekintve, mint például Mondrian, a modernizmus mestereinek nem volt több szilárd elképzelése a művészettel kapcsolatban, mint Corot-nak. Bizonyos hajlamok érvényesülése, bizonyos igénylések és hangsúlyok, illetve bizonyos elutasítások és tartózkodások, mintha egyszerűen azért válnának szükségessé, mert rajtuk keresztül vezet az út egy erőteljesebb, kifejezőbb művészet felé. A modernisták közvetlen céljai elsősorban személyesek voltak és azok is maradtak, és alkotásaik igaza és sikere is mindenekelőtt személyes. Rengeteg személyes jellegű festmény évtizedes felhalmozódására volt szükség ahhoz, hogy a modernista festészet általában vett önkritikus tendenciája világossá váljon. Egyetlen művész sem volt és ma sincs ennek tudatában, ahogy ebben a tudatban nem is tudna egyetlen művész sem szabadon alkotni. A művészet a modernizmus keretében ennyiben – tehát meglehetősen nagy mértékben – ugyanúgy folyik tovább, mint korábban.

Nem hangsúlyozhatom eléggé, hogy a modernizmus soha nem jelentett, és most sem jelent szakítást a múlttal. Jelentheti a hagyomány lebontását, szétszalazását, de ugyanakkor annak továbbfejlesztését is. A modernista művészet a múltat hézag vagy megszakítás nélkül folytatja, és bárhol köt is ki, ő is csak mint múlt válik megérthetővé. Amióta képkészítés létezik, azt az általam említett sokféle norma

szabályozza. A kőkorszak festője vagy vésnőke csak azért tekinthetett el a keret normájától, és kezelhette a felületet szó szerinti plasztikus mivoltában, mert sokkal inkább képmásokat készített, mintsem képeket, illetve mert olyan hordozófelületen – sziklafalon, csonton, szarun vagy kőn – dolgozott, amelynek határait és felszínét esetleges módon a természet határozta meg. A képkészítés azonban többek között éppen egy sík felület körültekintő kiválasztását vagy megteremtését, illetve annak átgondolt körülhatárolását, korlátainak megfontolt megsabását jelenti. A modernista festészet pontosan erre a szándékosságra helyezi a hangsúlyt: arra a tényre, hogy a művészetet korlátozó tényezők összességében emberi tényezők.

Szeretném azonban megismételni, hogy a modernista művészet nem elméleti demonstrációkat nyújt. Azt lehetne inkább mondani, hogy elméleti lehetőségeket alakít empirikus lehetőségekké, amin keresztül számos művészetelméleti teóriát kipróbál, a művészet tényleges gyakorlatára és tényleges tapasztalatára vonatkozó fontosságukat vizsgálva. A modernizmus kizárólag ebben a tekintetben nevezhető felforgatónak. Bizonyos, a művészeti tevékenységhez és tapasztaláshoz korábban elengedhetetlennek hitt tényezőkről derült ki, hogy mégsem elengedhetetlenek, hiszen a modernista festészet azokat mellőzve továbbra is képes volt a művészet tapasztalatát nyújtani annak minden lényeges aspektusával együtt. Az a tény továbbá, hogy ennek szemléltetése régi értékítéleteinket többé-kevésbé érintetlenül hagyta, még meggyőzőbbé teszi ezt. A modernizmusnak része lehetett Uccello, Piero della Francesca, El Greco, Georges de la Tour, sőt Vermeer népszerűségének újjáélesztésében, és egészen biztosan megerősítette, ha nem egyenesen megalapozta Giotto népszerűségét, de ezzel ugyanakkor mit sem csökkent Leonardo, Raffaello, Tiziano, Rubens, Rembrandt vagy Watteau megbecsültsége. A modernizmus azt mutatta meg, hogy noha a múlt joggal becsülte nagyra e mestereket, ítéletét gyakran helytelen vagy irreleváns okokkal indokolta.

Bizonyos értelemben ez a helyzet alig változott mára. A művészetkritika és a művészettörténet ugyanúgy kullog a modernizmus után, ahogy a premodernista művészet után is kullogott. A modernista művészetről születő legtöbb írás még mindig inkább a zsurnalisztika, mintsem a kritika vagy a művészettörténet-írás körébe tartozik. A zsurnalisztika körébe tartozik az is – és annak az ezredfordulós komplexusnak a része, amelytől oly sok újságíró és újságíró értelmiségi szenved manapság –, hogy a modernista művészet minden új szakaszát a művészet egy

teljesen új korszakának kezdeteként ünnepelik, amely látványosan szakít a múlt szokásaival és konvencióival. Minden alkalommal azt várják irányoktól, hogy annyira eltérjenek minden korábbi művésztől és fittyet hányjanak minden gyakorlati és ízlésbeli szabályra, hogy bárki, függetlenül attól, hogy mennyire tájékozott vagy tájékozatlan, véleményt formálhasson róluk. Ezek az elvárások pedig minden alkalommal csalódáshoz vezetnek, mert a modernista művészet adott szakasza végül megtalálja a maga helyét az ízlés és hagyomány világosan látható folytonosságában.

Mi sem áll távolabb napjaink hiteles művészetétől, mint a folytonosság megtörésének gondolata. A művészet – többek között – *maga* a folytonosság, anélkül elgondolhatatlan. Önmaga múltja és a kiválóságára vonatkozó mérce megőrzésének igénye és kényszere nélkül a modernista művészet lényege és létjogosultsága veszne el.¹

1960

Török Patrícia fordítása.

¹ Greenberg 1978-ban utóiratot írt a Modernista festészet új kiadásához (*Esthetics Contemporary*, szerk. Richard Kostelanertz). A következőket írta:

„Fentiek 1960-ban jelentek meg első alkalommal a *Voice of America* sorozat részeként. Ugyanazon év tavaszán a szöveget leadta az ügynökség rádiócsatornája is. Kisebb változtatásokkal újra megjelent az *Art and Literature* 1965 tavaszi számában Párizsban, azt követően pedig Gregory Battcock *The New Art* című antológiájában (1966). Szeretném megragadni az alkalmat, hogy kijavítsak egy – értelmezésbeli, nem ténybeli – tévedést. Számos, noha korántsem az összes olvasó úgy értelmezte a modernista művészet „logikájának” fent vázolt elemzését, mintha az a szerző által képviselt álláspontot írná le: azaz mintha a szerző a leírtakat vallaná. Ez feltehetőleg az írásmódnak vagy a szöveg retorikájának köszönhető. Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk a szerző által leírtakat, semmi olyasmit nem találunk, ami arra utalna, hogy ő maga azonosulna az általa kifejtett nézetekkel, vagy hogy hinne azokban. (A *tiszta* és a *tisztaság* szavak idézőjeles használata már önmagában elegendő kellene legyen ennek érzékeltetésére.) A szerző megkísérel valami magyarázatot adni arra, hogyan jöttek létre a műalkotások legjobbjai az elmúlt százegynéhány évben, ám nem mondja azt, hogy azoknak így *kell*ett létrejönniük, s még kevésbé azt, hogy a műalkotások legjobbjainak továbbra is így kellene létrejönnie. A „tiszta” művészet egy jól használható illúzió volt, de ettől még illúzió marad, és ezen az sem változtat, hogy akár a jövőben is jól használható maradhat.

Az általam leírtaknak ezenkívül olyan egészen abszurd értelmezései is születtek, miszerint én a síkszerűséget és a sík keretbe foglalását nem pusztán a festészet korlátozó adottságainak tekintem, hanem azok szerintem egyenesen a festészet esztétikai minőségének is feltételét alkotnák; vagy hogy szerintem annál jobb egy műalkotás, minél inkább hozzájárul az általa képviselt művészeti ág önmeghatározásához. Az a filozófus vagy művészettörténész, aki úgy képzei, hogy én esztétikai ítéletet hozok, az felháborító módon inkább a saját értelmezését vetíti bele a cikkembe, mintsem magát a cikket értelmezné.”